

# Stanislavski : théorie et pratique de l'action. De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique

José-Luis Thénon

Volume 20, numéro 3, hiver 1988

Pionniers russes de la scène et de l'écran

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500814ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500814ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

## Résumé de l'article

Dans la première moitié du XXe siècle, Stanislavski trouve et développe une pédagogie théâtrale scientifique à partir de la connaissance des lois fondamentales et spécifiques de la création scénique. Plus tard, il reconsidère ses théories et établit une nouvelle hiérarchie des composantes du SYSTÈME. L'action devient alors une nouvelle entité capable d'occuper le centre de l'activité créatrice de l'acteur.

## Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

## ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

## Citer cet article

Thénon, J.-L. (1988). Stanislavski : théorie et pratique de l'action. De la formation traditionnelle à la pédagogie théâtrale scientifique. *Études littéraires*, 20(3), 51–59. <https://doi.org/10.7202/500814ar>

Tous droits réservés © Département des littératures de l'Université Laval, 1988

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

# STANISLAVSKI : THÉORIE ET PRATIQUE DE L'ACTION

De la formation traditionnelle à  
la pédagogie théâtrale scientifique

---

*josé-luis thénon*

---

Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'acteur-vedette domina le théâtre européen, principalement le théâtre français. Cette dominance s'imposa à un point tel que la présence de la vedette sur scène éclipsa l'ensemble des autres composantes du spectacle. Cette primauté du comédien ainsi que l'absence de précisions techniques et méthodologiques, conduisaient inévitablement le comédien-débutant à une formation fondée sur l'imitation de la façon de jouer les personnages imposée par les vedettes de l'époque. L'art de l'interprétation s'établit sur un ensemble de poncifs, conventions et stéréotypes. Les comédiens, loin de concevoir leur rôle avec un sens de *vérité scénique*, créèrent leurs personnages dans le but d'en *démontrer* les traits caractéristiques et les sentiments, ce qui mena à un débordement d'émotions stéréotypées. Les représentations se résumèrent alors à une quasi-récitation des textes dramatiques accompagnée d'une gesticulation surchargée illustrant l'intensité émotive que l'on voulait transmettre, ou plutôt montrer, au spectateur.

La littérature dramatique russe trouva dans l'école classique française une source privilégiée d'inspiration. Alexandre Sumarokov imita l'esthétique et le style de Corneille et de Racine. Dans ses tragédies, les émotions les plus pures et les plus

profondes se trouvent à leur apogée non pas dans la résolution de la situation par les personnages, mais dans le discours oratoire<sup>1</sup>, ce qui accentue l'interprétation déclamatoire.

Avec l'apparition du drame romantique et des mélodrames qui supplantèrent les tragédies classiques du XVIII<sup>e</sup> siècle, les stéréotypes, l'interprétation surchargée de fausses émotions, se firent plus marqués. Des réactions à ce mouvement commencèrent à se manifester avec, entre autres, les comédies réalistes de Gogol (en particulier *l'Inspecteur général* présenté en 1846).

Les dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle marquèrent le commencement d'un profond changement qui affecta toutes les formes de l'art russe. À la fin du siècle, l'influence des symbolistes français et celle des philosophes allemands se firent sentir auprès de la jeunesse intellectuelle. Les expériences du Théâtre-Libre d'Antoine à Paris, les tournées de la compagnie de Meiningen ainsi que la libéralisation des arts théâtraux (l'abolition du monopole des théâtres impériaux ayant permis l'ouverture de nouvelles académies) influencèrent certainement les voies du renouveau scénique<sup>2</sup>.

La sensibilité de Konstantine Sergheïevitch Alekseïev, dit Stanislavski, ne resta pas indifférente au mouvement qui s'amorçait. Dans son esprit, la semence du changement germa pour aboutir, après de longues années d'expérimentation et l'exercice d'une réflexion continue, à la base d'un ordre supérieur. Ce fut la première formulation d'une pédagogie théâtrale scientifique, fondée sur la connaissance des lois fondamentales et spécifiques de la création scénique, capable de remettre en question l'imitation du comportement de la vedette sur scène comme moyen d'apprentissage. Dès lors, l'influence du génie stanislavskien s'inscrit indubitablement dans le développement de l'art théâtral contemporain en Occident.

Un premier SYSTÈME vise à développer chez l'acteur une capacité de concentration à partir de l'intériorisation des processus psycho-sensoriels. Au moyen d'un travail à caractère théorique<sup>3</sup>, on cherche à définir en premier lieu la *ligne de pensée* probable de chacun des personnages qui participent à la situation dramatique. De la même façon, on établit une *ligne d'image* la plus complète et détaillée possible et ensuite une *ligne d'action*.

La détermination de ces trois *lignes* doit se réaliser après que le monde particulier de chaque personnage ait été recréé à l'aide de la plus grande quantité possible d'images définies. L'histoire du personnage, le milieu dans lequel la situation a lieu et le contexte général doivent être considérés, de même que tout ce qui peut contribuer à la composition de son monde. Le comédien arrive alors à l'espace scénique. Il évolue à travers les lignes de *pensée*, *d'image* et *d'action* qui sont activées de façon plus ou moins simultanée, il est placé dans un contexte propice à l'affleurement des émotions. Une quatrième *ligne* surgit, celle des sentiments du personnage, résultat du travail conscient de l'acteur sur les lignes précédentes. Stanislavski a fait de cette première grande découverte la base de son travail pédagogique.

Stanislavski divisa ses écrits concernant la formation de l'acteur en deux tomes<sup>4</sup>. Le premier fut édité en 1938; le second ne fut publié qu'après sa mort, il fallut attendre que ses notes soient ordonnées et compilées pour en prendre connaissance. Dans le premier tome, il développe le problème du *travail de l'acteur sur lui-même* en relation avec le processus de création de l'expérience réelle. Dans le second, il développe *le travail de l'acteur sur lui-même* en relation avec le processus de création de l'incarnation. Cette division correspond à un ordre purement pédagogique, car dans le principe théorique, ces deux parties sont inséparables. L'acteur travaille simultanément sur les deux processus, mais plusieurs raisons amenèrent Stanislavski à préparer deux tomes différents. Il découvrit dans ses dernières expériences créatrices le concept de l'*action* comme concept unificateur de tous les processus et facteurs qui interviennent dans la composition complexe de la ligne du sentiment.

Dans les derniers écrits de Stanislavski, on doit considérer l'action comme une entité qui possède son propre niveau d'authenticité, capable d'occuper le centre de l'activité créatrice de l'acteur. Dans la nouvelle version (les notes postérieures à la première énonciation du SYSTÈME), apparaît clairement la notion d'*acter*. La concentration sera *active*. L'imagination sera active. La vérité du rapport entre le personnage et son monde circonstanciel, conflictuel dans l'espace dramatique, sera directement et profondément déterminée par l'*action*.

C'est au moment d'amorcer *le processus créateur de l'incarnation*, de réaliser le passage de l'intérieur à l'extérieur, que

l'action devient indispensable. Le monde imaginaire créé à l'intérieur du comédien doit se transposer dans des formes *visibles* pour le spectateur et pourtant véritables, crédibles, pour l'acteur. « Volver visible la vida invisible y creadora del artista <sup>5</sup> » [rendre visible la vie invisible et créatrice de l'artiste].

Dans ses manuscrits postérieurs aux écrits formant le corps du deuxième tome <sup>6</sup>, Stanislavski semble remettre sa théorie en question. Son objectif est d'arriver à définir une méthode de travail scientifique fondée sur un ensemble de lois fondamentales. Sa capacité d'autocritique ne doit être interprétée comme un rejet de la première partie de ses travaux, mais plutôt comme une correction majeure : la synthèse de l'élémentaire, jusque-là considéré comme une composante de plus du SYSTÈME sans prédominance logique sur les autres. Ses travaux postérieurs à 1930 démontrent qu'il arrive à la phase finale de son projet, dans laquelle il se rapproche de l'essentiel même des lois objectives de la création théâtrale. Un des points importants qu'il résoud dans ses derniers écrits est la division à laquelle l'acteur se trouve confronté en appliquant le premier SYSTÈME.

Dans celui-ci, l'acteur entre dans l'*espace scénique* après avoir réalisé un processus théorique passif : l'analyse détaillée du texte dramatique à l'aide d'un corpus de données accumulées. De la construction théorique du personnage, si juste, profonde et équilibrée soit-elle, à la pratique scénique, se produit une distorsion qu'on ne peut pas ignorer. Certaines caractéristiques attribuées au personnage, des données compilées dans le processus préalable à l'incarnation scénique, sont inutiles. Elles peuvent même être paralysantes pour le processus ultime de création. D'autres données, plus superficielles en apparence, mais qui représentent des problèmes concrets que le personnage doit résoudre dans le contexte spatial de la situation théâtrale, s'imposent avec une priorité logique dans l'ensemble des urgences que le personnage doit affronter dans le processus d'interactions avec son entourage, interactions qui se modifient sans cesse. Il faut chercher la solution du problème dans le procédé rigoureux de Stanislavski pour accéder à une vérité *scénique* profonde.

Ce problème principal marque la limite entre les deux SYSTÈME. Malgré de nombreux essais qui soutiennent la continuité d'un seul SYSTÈME tout en reconnaissant son évolution, nous

voyons dans la solution proposée dans les derniers travaux de Stanislavski un nouvel ordre résultant de la « rehiérarchisation » des composantes proposées et définies en fonction du processus de création de l'auteur. Ce nouvel ordre entraîne une révolution épistémologique des postulats généraux du premier SYSTÈME<sup>7</sup>.

## **L'Action**

Partons de l'idée qu'un texte est dramatique lorsqu'il peut induire à la représentation dans une spatialité scénique et qu'une de ses caractéristiques est d'être structuré en situations conflictuelles. La résolution théâtrale doit se réaliser à partir de ces caractéristiques, donc en établissant le mode de relation et le degré de dépendance technique de ses composantes essentielles dans le contexte acté de la représentation théâtrale. Sur scène, l'acteur intervient ; il est le seul capable de mettre en marche les processus d'inter-relation. En décidant de donner une vie scénique au personnage, l'acteur se transforme en instrument d'incarnation pour que le personnage puisse résoudre les conflits qui l'opposent à son environnement ou aux autres sujets-actants, ou ceux qui sont nés de ses propres désirs contradictoires.

Tout conflit présuppose l'existence de deux ou plusieurs éléments en lutte. L'acteur se doit de les distinguer à partir d'un point de vue technique et d'essayer de les résoudre dans différents niveaux contradictoires. Pour faciliter leur classification, nous pourrions diviser les situations dramatiques en trois catégories de base<sup>8</sup>, selon la nature des forces qui participent au conflit :

- a) Une volonté opposée à une présence physique
- b) Une volonté opposée à une autre volonté
- c) Deux volontés opposées à l'intérieur d'un individu

a) Dans ce conflit, la force opposée au personnage est une présence physique ; elle peut être une force statique ou en évolution. En général, on pourrait l'appeler obstacle matériel, ce qui ne signifie pas que cet obstacle est nécessairement inanimé. La principale caractéristique de ce conflit réside dans l'incapacité d'un des pôles d'opposition d'analyser et/ou de connaître les objectifs du personnage à qui il se heurte, donc de s'opposer volontairement à lui. Une foule de passants

massés sur un trottoir qui empêchent, sans se concerter, les déplacements pressés d'un personnage ; une porte fermée à clé ; un incendie qui avance ; une chambre fermée qui se remplit d'eau ; le manque d'oxygène ; etc. Voilà quelques exemples possibles. L'acteur devra trouver une ligne d'*action* qui le rapprochera d'une solution logique possible au conflit. Le caractère apparemment invariable d'une des forces ne signifie pas la stagnation de la situation dramatique ; mais comme il n'y a qu'un pôle d'action volontaire, la solution reste assujettie à l'évolution de celui-ci et à sa capacité de modifier la situation existante.

b) Le conflit résultant de la présence de deux volontés confrontées, est, de toutes les situations dramatiques, probablement la plus instable. Sa résolution est donc plus difficile à prévoir. Les volontés opposées exercent une pression sur l'ensemble de la situation et tentent de réagir adéquatement à l'évolution de la force qui leur est contraire. C'est ce processus d'adaptation qui rend la prévision de toutes les variantes impossible, qui empêche une résolution évidente du conflit, ce qui produirait une simplification appauvrissante du mécanisme.

c) La troisième situation met en jeu des forces qui s'opposent à l'intérieur d'un sujet-actant. Cette situation est fréquente au théâtre et représente un problème particulier pour l'acteur. On peut se demander comment les forces en conflit peuvent devenir visibles, s'extérioriser, sans tomber dans l'illustration ou le déplacement du problème vers une solution verbale, rhétorique, si le champ de lutte est l'intérieur d'un individu. Tout conflit intérieur met en jeu deux désirs, deux besoins, deux obligations contradictoires (et leurs multiples variantes) qui occupent la conscience de l'individu et le déchirent. Comment l'acteur peut-il découvrir et développer une voie capable d'extérioriser la situation, tout en éprouvant une émotion véritable (résultat de la situation présentée) ? Essayons d'abord de distinguer quelques variantes possibles du phénomène.

Tout conflit de conscience présuppose un état actif. Celui-ci peut devenir visible de différentes façons tout en gardant une relation essentielle avec la situation qui en est à l'origine. Si le personnage est enfermé dans un dilemme, devant un choix, ce qui est le cas de conflit intérieur le plus simple à résoudre du point de vue technique, il suffira de considérer quelles sont les possibilités qui s'opposent et de prendre, en

alternance, les voies d'action qui nous conduiront vers chacun des objectifs. Étant donné que le processus de sélection est directement lié à des éléments matériels extérieurs au personnage, le conflit se transportera virtuellement vers le plan extérieur par le fait d'agir dans le sens de chacune des solutions possibles, pour définir sur ce plan extérieur les forces qui s'orientent vers chacun des pôles opposés.

Plus complexe est le cas d'un conflit intérieur entre deux forces de nature différente, par exemple, le désir d'un objet matériellement accessible auquel s'oppose une force d'ordre moral, un code d'éthique social. L'acteur ne se trouve pas devant le choix entre deux objets matériellement accessibles, mais devant un état de répression. Dans ce cas, le développement de l'action, qui conduira à l'extériorisation du monde intérieur bouleversé, se concrétisera par des voies de canalisation différentes. Une des forces se manifestera par une action conduisant à l'obtention de l'objet ou à la réalisation de l'objectif matériellement représenté. La seconde ligne instigatrice du conflit sera construite sur la base d'actions qui, même exercées sur le monde matériel environnant, supportent la charge de répression que son activation signifie. Il ne s'agit pas d'autre chose que de recourir à l'expérience quotidienne où les conflits internes débordent souvent sur le monde extérieur. Quand quelqu'un nous accable, nous ne tombons ni dans un état de totale passivité extérieure, ni dans la recherche d'une solution à notre problème par le biais d'un discours rhétorique. En général, nous continuons *normalement* notre activité composée de multiples actions, lesquelles sont cependant *chargées* d'une « intentionnalité » nouvelle et particulière. Ainsi, au lieu de réagir par la violence contre ceux ou celles qui nous causent du mal, nous déchargeons notre agressivité par un geste souvent inconscient, une action sans relation directe apparente avec ce qui va à l'encontre de nos désirs. Par exemple, devant l'impossibilité de frapper, injurier ou agresser une autre personne, nous froissons une feuille de papier et nous la lançons dans une corbeille. Cette action spontanée libère la tension produite par la répression dont nous avons souffert.

Le conflit intérieur trouve ainsi sa modalité de résolution extérieure sans que l'acteur ait recours à de faux gestes illustratifs ou à des développements verbaux qui le conduiraient



difficilement à l'état émotif profond et véritable que le personnage connaît dans une situation dramatique déterminée. Il s'agit de reconstituer le conflit intérieur par des forces d'action activées volontairement et de les exercer de façon objective. En somme, la possibilité de résoudre théâtralement un conflit de conscience dépendra de la capacité de l'acteur à passer du plan des *intentions* à celui des *solutions* extérieures par le moyen de l'action, à l'intérieur d'une conduite cohérente, volontaire, et d'un comportement objectif.

Nous avons vu comment toutes les formes de conflits trouvent dans l'action leur principal instrument de résolution scénique. Voyons finalement de quelle façon l'action devient l'élément générateur de l'émotion.

L'acteur se trouve *véritablement* confronté au conflit du personnage à partir du moment où il accepte la *convention* qui lui permet de l'incarner. Il s'agit alors d'essayer de trouver les solutions logiques possibles du point de vue du contexte dans lequel se trouve le personnage et d'agir en conséquence, en étant profondément engagé dans l'atteinte de l'objectif poursuivi. L'acteur expérimente alors un état émotif analogue à celui du personnage. En conséquence, le comédien reproduira spontanément ce qu'on cherchait auparavant, d'après les prémisses du premier SYSTÈME, dans l'intériorisation du monde du personnage. Mais cette fois, l'acteur ne sera pas obligé d'affronter le difficile, souvent insoluble, obstacle de la division de son travail en deux mondes : celui de la réalité changeante de la scène, l'obligeant à un compromis ininterrompu dans le jeu d'interactions du personnage avec le monde environnant, espace concret, ici et maintenant ; et le monde abstrait, intellectuel, où les conditions réelles sont absentes, ces conditions réelles que l'acteur devra inévitablement affronter au moment d'évoluer sur scène.

Il demeure qu'une émotion dans la vie réelle d'un être et celle qui est expérimentée par l'acteur dans la situation du personnage sont différentes. Cette différence réside dans l'origine de l'une et de l'autre des émotions. La première, produite par une situation réelle, laisse dans l'individu des traits permanents, ou difficilement effaçables. L'autre est le produit d'une situation imaginaire, fictive, et elle disparaît en même temps que la situation qui la provoque.

Stanislavski propose à la fin de sa trajectoire créatrice que l'acteur assume la pratique de l'analyse de son personnage non pas assis autour d'une table, mais à partir de sa propre nature psycho-physique. Voilà, en termes pratiques, la différence entre le premier SYSTÈME (celui de l'intériorisation) et le deuxième SYSTÈME (celui des actions physiques) : faire que l'acteur vivifie l'analyse de son personnage dans la praxis créatrice et non pas dans l'obligation d'activer le personnage intellectuellement, en marge de l'action concrète.

*Université Laval*

### Notes

- <sup>1</sup> Marc Slonim, *Teatro Ruso*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 15.
- <sup>2</sup> Marc Slonim, *Teatro Ruso*, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 76-77.
- <sup>3</sup> Cette étape du travail est connue dans le langage théâtral comme *travail de table*.
- <sup>4</sup> En réalité, Stanislavski pensa, pour des raisons théoriques, réunir en un seul volume ses écrits concernant, l'« expérience réelle » et l'« incarnation ». Diverses raisons l'obligèrent à éditer séparément la première partie.
- <sup>5</sup> Konstantine Stanislavski, *El trabajo del actor sobre sí mismo, en el proceso creador de la vivencia*, Obras Completas tomos II, Bs. AS., Quetzal, 1983, p. 31.
- <sup>6</sup> Le troisième, en réalité, si on tient compte de *Mi vida en el arte* édité pour la première fois en 1926. Ce livre représente l'ensemble de ses premières réflexions et fut prévu pour être l'introduction générale à l'ensemble de ses récits.
- <sup>7</sup> Voir Raul Serrano, *Dialéctica del trabajo creador del actor*, México, Ed. Carlayo, 1982, p. 43.
- <sup>8</sup> Nous ne nous référons pas ici aux situations du discours dramatique comme le font Étienne Souriau et Georges Polti, mais au niveau purement technique (et extrêmement simplifié) en relation avec le travail de l'acteur dans le processus de la création théâtrale du personnage.